

EL TEATRO DE MANUEL LINARES RIVAS: UN *FAUSTO* DESCONOCIDO

FIDEL LÓPEZ CRIADO
Universidad de La Coruña

«De la gloria al olvido» —así describe Federico Sáinz de Robles la trayectoria dramática del Manuel Linares Rivas en su introducción a las *Obras Escogidas* del autor¹. Y aunque más bien pareciera el título de un novelón melodramático del pasado siglo, esta frase lapidaria resume con lamentable acierto el estado de la cuestión linariana, tanto en lo que se refiere a la valoración global de su obra como en su estudio e investigación crítica.

En las historias de la literatura, Manuel Linares Rivas (1867-1938) comparte con Jacinto Benavente (1866-1954), Serafín (1871-1938) y Joaquín (1873-1944) Álvarez Quintero y Carlos Arniches (1866-1943) la gloria del teatro de problemática burguesa del primer tercio de siglo español. No obstante, su capacidad de análisis de la sociedad española, desde una perspectiva progresista, y su compromiso con los movimientos sociales y literarios de carácter «novador», le sitúan más acertadamente junto a la obra de Benito Pérez Galdós (1843-1920), Joaquín Dicenta (1863-1917), Ángel Guimerá (1849-1924), Ángel Ganivet (1865-1898), Felip Cortiella (1872-1937), Adriá Gual (1872-1943) y Ramón Gómez de la Serna (1888-1963), y hacen de su obra un punto de referencia indispensable en el estudio del teatro español contemporáneo².

¹ Sáinz de Robles, Federico. «Nota preliminar». *Manuel Linares Rivas. Obras escogidas*. Madrid: Aguilar, 1942; p. 12.

² Véase: Berenguer, Ángel. *El teatro en el siglo XX (hasta 1939)*. Madrid: Taurus, 1988. Utilizo el concepto «novador», acuñado por el profesor Berenguer, para

Aunque escribe novelas cortas, como *Un fiel amador*, *Mientras suena la gaita*, *Lo que vale la pena*, *La cobardía de los dioses*, y cuentos recogidos en diversas colecciones, como *Cuentos de amor y de amores*, y *Mis mejores cuentos*, su labor más contundente se verá reflejada en el teatro que, desde 1903 a 1935, se lee y se presencia con igual avidez tanto en Madrid como en La Coruña, constituyendo, como dice Federico Sáinz de Robles, «un auténtico prestigio del arte escénico», adulado por la crítica, mimado por los empresarios e imitado por los dramaturgos más jóvenes.

Su obra —frecuentemente categorizada como «teatro de tesis»— abarca los más diversos registros temáticos y estilísticos. Desde el espinoso tratamiento del adulterio en *Aire de fuera* (1903) o el candente tema del divorcio en *La garra* (1914), hasta la denuncia socio-política de una España rural (Galicia en este caso), sometida brutalmente por un caciquismo mezquino y ramplón, en obras como *Cristobalón* (1920) —donde se registra la clarísima influencia de *Terra Baixa* de Guimerá—, y utilizando herramientas dramáticas tan dispares como el humor, en *El abolengo* (1904), o la sátira amarga y despiadada, en *Almas brujas* (1922), Linares hace desfilar por sus escenarios todos los mitos y monstruos de la burguesía española de principios de siglo. Y lo hace con elegancia, desparpajo y gran agudeza escénica.

En su repertorio dramático coexisten la referencialidad histórica más próxima e inmediata, en obras como *En cuarto creciente* (1905), *Lo posible* (1905), *El ídolo* (1906), y *La razón de la sinrazón* (1913), junto a lo épico-mítico de la leyenda o el cuento infantil, en obras como *Lady Godiva* (1912) y *El caballero lobo* (1910). Todo lo que es vida es tema dramático para Linares, y no sólo la vida en suelo patrio, sino también la experiencia transpirenaica y de allende los mares, como se evidencia en su drama en cuatro actos *El cardenal*, adaptación del original de Luis N. Parker; su traducción de *Knock*, de Jules Romains, la traducción y adaptación de *La viuda alegre* de Franz Lehar, o la puesta en escena de *El conde de Valdemoreda*, drama en tres actos inspirada en una obra de León Tolstoi.

De igual manera, todo vehículo dramático es igualmente manejable para Linares: desde el juguete cómico —*Porque sí* (1904) o *Lo posible* (1905)— a la «quisicosa» —*La razón de la sinrazón*

significar una conciencia ético-estética de ruptura con los postulados teatrales de la tradición realista decimonónica, a la vez que un rechazo de los planteamientos ideológicos o socio-políticos que la sustentan.

(1913)—, a la humorada cómico-lírica —*Huyendo del pecado* (1910)—, la fábula —*El caballero lobo* (1910)—, el sainete —*El señor Sócrates* (1917)—, la comedia lírica —*La magia de la vida* (1910)—, la zarzuela —*La fragua de Vulcano* (1907), en un acto y tres cuadros, con música del maestro Chapí, o *Santos e meigas* (1908), idilio campesino en un acto y tres cuadros, con música de Lleó y Baldomir—, hasta el drama —*Sancho Avendaña* (1930)— la tragedia —*Sangre roja* (1921), la comedia dramática —*La garra* (1914)—, y la comedia en dos, tres, cuatro y cinco actos.

Del más de medio centenar de obras que componen su haber dramático conocido, la crítica ha dicho muy poco, o nada, y siempre con un afán antológico que, unido al desconocimiento actual de su obra, explica su acepción como «continuador» o «epígono» del teatro benaventino³. Sin embargo, como señala Federico Sáinz de Robles, nuestro autor es mucho más que un aventajado imitador:

Linares Rivas no es un discípulo, ni un mero imitador del admirable autor de *La malquerida*. [...] Benavente marcó un rumbo al teatro español: el discurso, el de las pasiones calladas, el de las elegancias expresivas, el del ingenio puro chisporroteo. Ciertamente que Linares Rivas tomó el mismo rumbo, que ya los gustos del público selecto se torcían por allí. Pero encaminado ya, Linares Rivas puso un empeño feliz en que sus obras cada vez se pareciesen menos a las de Benavente. [...] No, no puede decirse con justicia que Linares fuera un imitador de Benavente. Los separan demasiadas diferencias o antipatías⁴.

Como sugiere José Ricardo Díaz Pardeiro, al referirse al contexto histórico en que se desarrolla la labor teatral de Galdós, Dicenta, y Linares Rivas,

³ Además del ya citado estudio de Ángel Berenguer, los únicos trabajos puntuales sobre el teatro de Linares Rivas son los de Rosa Cabo («Maeterlinck y Linares Rivas: simbolismo y mito femenino», en *De Baudelaire a Lorca*. Kassel: Reichemberger, en prensa), y Alfredo Rodríguez López-Vázquez («La trilogía del adulterio de Linares Rivas: notas para una didáctica del teatro breve», en *Lenguaje y Texto*; La Coruña: Universidad de La Coruña, 1996).

⁴ Sáinz de Robles, Federico. «Nota preliminar»; p. 12. Es cierto que, a primera vista, el teatro linariano parece recurrir a los mismos tipos, tópicos y ambientes burgueses tan habituales en las obras de los Álvarez Quintero, Arniches o Benavente, pero esto es tan sólo espuma de superficie. La aparente calma superficial del teatro linariano es un edulcorar la píldora, una añagaza, el canto de la sirena que arrastra felizmente al lector/espectador burgués hacia esos escollos de su propia conciencia en los que, sin saberlo —o mejor aún, sin asumirlo— hace ya mucho tiempo que ha naufragado.

a consecuencia del triunfo de la Revolución de 1868, era de suponer que la sociedad española penetrase por los cauces de la democracia y se realizase la tan esperada revolución burguesa; pero ambas cosas, esperadas y deseadas, no se realizaron porque la vieja ideología conservadora, a pesar de su derrota en el 68, seguiría, en la práctica, detentando el poder, porque la clase media liberal y burguesa pactó con ellos y traicionó al pueblo al no admitir su alianza ⁵.

Y este es, sin duda, el punto de partida y el común denominador del teatro linariano: la traición y posterior travestismo de los principios revolucionarios del liberalismo burgués de 1868. Como Galdós, Dicenta o Gimerá, Linares parte de una conciencia eminentemente progresista y novadora, en la que el teatro es fuente de significación histórico-social. Por eso ama la tesis, que se oculta, como el duro cascarón de la nuez, bajo la suave y lisa superficie de una temática burguesa, sólo en apariencia, inofensiva.

De la misma manera que Dicenta intenta conectar con la sensibilidad de un determinado momento histórico, trasladando los problemas de una clase social a otra —como ocurre con ese drama de amor y celos que es el *Juan José*, bajo el cual se agita una problemática social obrera—, Linares acude a los temas más candentes del momento (el divorcio, el adulterio, el atraso económico, la injusticia social, la corrupción política, etc.) para poner en evidencia sus causas primeras: la educación de la mujer, el obscurantismo religioso, las diferencias de clase, la explotación del trabajador, la corrupción política y todo aquello que, desde 1874, venía denunciándose desde las filas del republicanismo-socialista pequeño burgués y proletario como causas del estancamiento económico y el atraso intelectual del país.

La conciencia social burguesa —otrora estandarte del liberalismo progresista— ha sido entregada como arras en ese mal avenido matrimonio de conveniencia y connivencia económico-política entre la burguesía y la aristocracia. Y Linares no duda en alzar su voz, bronca y áspera, para denunciar ese pacto de familia que hipotecaría el futuro progresista de España, sentando las bases de un inmovilismo oscurantista en el campo social, y un capitalismo galopante en lo económico y político que, como apuntaba Joaquín Costa (1846-1911) en su *Oligarquía y caciquismo*, constituían el las-

⁵ Díaz Pardeiro, José Ricardo. *La vida cultural en La Coruña: el teatro 1882-1915*. La Coruña: Galicia Editorial, 1992; 105.

tre secular de una España conenada a ser furgón de cola en el tren de naciones europeas.

Benavente había heredado del teatro de *boulevard* ese tono periodístico y discursivo en el que cualquier contenido socio-político queda diluido o atenuado por el ingenio, la objetividad costumbrista, la ironía intelectual, o el efectismo de la escena —lo que hace que la controversia espiritual, o la crítica de los vicios y defectos burgueses se den bajo palio de unos ámbitos mundanos, del discreto y el chismorreio fino y punzante, que impiden que el famoso «alfilerazo» cause verdaderos daños. Sin embargo, Linares Rivas va directamente a la llaga. Heredero de ese regeneracionismo populista de Costa —asumido desde José Canalejas hasta Pablo Iglesias, quienes coincidieron en el gobierno en 1910— la pieza linariana propone la europeización, la autonomía local, la modernización del sistema educativo y laboral, la emancipación de la mujer y la justicia social como los principales puntos de apoyo de una España moderna y progresista. Por eso ama la tesis, particularmente aplicada al campo de lo político-social y lo religioso, desarrollada en «trozos de vida», y desenvuelta en magníficos trazos satíricos, como apunta Sáinz de Robles. Su lenguaje, escueto y exacto, da paso a un diálogo rápido y natural, que nada tiene que ver con las largas y pausadas conversaciones de salón o de alcoba de la alta comedia benaventina. Y de igual manera, el desarrollo espacio-temporal de la pieza linariana, siempre impecablemente medida y atenta a las entradas y salidas de sus personajes, crea situaciones de una tensión dramática que, en muchos casos, comienza ya desde el primer acto y se extiende más allá de la caída del telón final.

Mientras Benavente vitaliza el teatro, intentando convencer a su público de que sobre el escenario se está dando una realidad viva y cotidiana, Linares teatraliza la vida, consciente del valor simbólico y ritual de la escena. Su obra es teatro de principio a fin, laboratorio experimental y evocación litúrgica de la tesis. De ahí que la pieza linariana sea siempre un diálogo comprometido y polémico, diálogo que llega a ser debate, lleno de crispación y antagonismo, como en un ajuste de cuentas con el subconsciente colectivo de la burguesía española. Por eso es un teatro «áspero», de gran inmediatez referencial y de gran contundencia histórica; y en la brillantez de sus planteamientos están las claves —tanto políticas como literarias— de su gran popularidad entre 1903 y 1936, y de su olvido a partir de 1939.

Como reacción al subjetivismo y la pasión del teatro romántico, el realismo venía a proponer un tipo de teatro en que la escena sirviese de espejo a la sociedad que supuestamente había de verse reflejada en ella ⁶. Sin embargo, desde muy pronto, se evidencia en la obra de algunos dramaturgos de conciencia progresista —como Benito Pérez Galdós, en *Realidad* (1892), por ejemplo—, un afán de ruptura con esa manera de hacer teatro de *voyeur*. Por eso, cuando el realismo fue llevado a sus últimas consecuencias en el naturalismo, algunos dramaturgos —como Ibsen, por ejemplo— alentaron decididamente un teatro distinto, un *teatro de ideas* en el cual la tesis sirviese de epicentro dramático:

Los estéticos del realismo [...] se oponen a que se introduzca una tesis en la obra de arte. Pero, ¿Por ventura en el mundo no hay más que pasiones y son éstas el único objeto en que deba ocuparse el teatro? ¿Por qué no representar también los conflictos de las ideas lo mismo que los sentimientos? ¿La vida del espíritu tanto como la vida del corazón y de los sentidos? Las discusiones sobre las cuestiones políticas, sociales y religiosas llenan gran parte de nuestra existencia. ¿Por qué no ha de entrar en escena este mundo del pensamiento? ⁷

Estos planteamientos llegarían a España, a finales del siglo XIX, de la mano de gente como Clarín, Palau, Maragall y Fernández Villegas —el primer crítico documentado de Ibsen— y a través de la traducción y/o puesta en escena de obras tan significativas como *Casa de las muñecas*, *Los aparecidos*, *Hedda Gabler* y *Un enemigo del pueblo*, que tuvieron un enorme éxito de público ⁸.

Junto a la labor de Bjornson (*Más allá de las fuerzas humanas*, 1896; *Las sendas de Dios*, 1902; y *El rey*, 1902) y Maeterlink (*Monna Vanna*, *Joyzelle*, *Aglavaine et Salysette*, y *La intrusa*, estrenadas por primera vez en España en el teatro Principal de Barce-

⁶ A este respecto, decía Miguel de Unamuno («La regeneración del teatro», en sus *Obras completas*, V. Madrid: Afrodiseo Aguado, 1958; p. 347) que el teatro debe ser un teatro de tesis y reflejar sin falseamientos la conciencia del pueblo: «Con el realismo social ha vuelto al teatro otra cuestión tan vieja y tan nueva como ella, la tesis, que en el fondo se reduce a la moralidad. [...] El teatro es docente, escuela de costumbres por ser espejo de ellas, y para enseñar al pueblo hay que aprender primero de él».

⁷ Cejador, Julio. *Historia de la lengua y la literatura castellana, 1908-1920*. Tomo XIII. Madrid: Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1920; p. 13.

⁸ Castellón, Antonio. *El teatro como instrumento político en España, 1895-1914*. Madrid: Ediciones Endymion, 1994.

lona, en 1905), el ejemplo de Ibsen sirvió para prestigiar el compromiso histórico-social del «teatro de tesis» que luego daría paso al llamado «teatro de la cuestión social» o, más decididamente, «teatro político». Sin embargo, como sugiere Antoni Jutglar, no hay que olvidar tampoco que España no es ajena a la profunda y continuada crisis socioeconómica, política y espiritual que venía dándose en Europa desde el último cuarto del siglo XIX⁹.

El debate del '98, la agudización de los conflictos obreros y campesinos, la crisis de las instituciones políticas, los movimientos nacionalistas, la guerra de Marruecos, la «Semana Trágica», y la huelga general de 1917, se vivieron en España como un proceso de concienciación política que ponía de relieve la frustración y el fracaso de los intentos burgueses para crear un nuevo orden social acorde con las exigencias del nuevo siglo —como la evidencian, por ejemplo, los estrenos de *Juan José* (1895) y *Daniel* (en 1906), de Dicenta¹⁰. Y éste es precisamente el caldo de cultivo (1892-1917) de esa *conciencia progresista y tendencia novadora* que, según Ángel Berenguer, caracteriza la producción dramática de Manuel Linares Rivas, Galdós, Dicenta, Guimerá, Gual, Cortiella, Ganivet y Gómez de la Serna, frente a esa otra *conciencia conservadora o inmovilista* que se refleja en el teatro de Marquina, el primer Valle Inclán, Villaespesa y Apelles Mestres, y que muy poco o nada tiene que ver con la *conciencia liberal y acomodaticia* de Benavente, Arniches, los Álvarez Quintero y los Martínez Sierra.

La «tesis», que embarga el planteamiento escénico del teatro linariano, surge de una inquietud ético-estética en línea con el regeneracionismo populista de Costa, y va evolucionando hacia esa «mística de la reforma revolucionaria» republicano-socialista de la que habla Jaime Vicens Vives¹¹. Esta radicalización de la conciencia progresista de Linares Rivas se manifiesta *ab initio* ya en su primera obra, cuyo significativo título (*Aire de fuera*, 1903) presagia esa postura aperturista que, según Berenguer, significa

«una negación y ruptura (en los planos estético y/o ideológico) de la alianza social entre la nobleza y la gran bur-

⁹ Jutglar, Antoni. *Ideologías y Clases en la España Contemporánea (1874-1931)*. Madrid: Cuadernos para el diálogo, 1969.

¹⁰ Como apunta Antonio Castellón, «en 1917, por iniciativa de Eduardo Zamacois, el Partido Socialista decide llevar a cabo una representación anual de *Juan José* como parte de la celebración del 1 de mayo». *Op. cit.*, p. 76.

¹¹ Vicens Vives, Jaime. *Historia social y económica de España y América*. Vol. V. Barcelona: Ed. Vicens-Vives, 1961; 406-407.

guesía y, al mismo tiempo, afirmación de una identificación posible entre la visión del mundo de un sector radical de la pequeña burguesía con las perspectivas necesariamente más radicales y, en casos, revolucionarias del proletariado» ¹².

Ciertamente, la visión crítica y progresista de Linares poco o nada tiene que ver con esa visión acomodaticia y escasamente problemática del mundo benaventino, afianzado en los valores y el poder socio-político de la alta burguesía ¹³. No obstante, casi un siglo más tarde, y al margen de la evidencia textual de sus piezas, Linares continúa siendo benaventino por asociación. Pero no todo es producto del desconocimiento y la desatención crítica.

Las coordenadas ético-estéticas de Linares, claramente antagónicas a las de aquella otra España oscurantista que en el verano de 1936 frena e involuciona la clara vocación democrática y europeísta de la República, constituían un claro desafío a los intereses de la Cruzada. Por eso, durante mucho tiempo, el autor que había rivalizado dentro y fuera de los escenarios con Benavente, Arniches, Muñoz Seca, los Álvarez Quintero y los Martínez Sierra —sacándoles ventaja en éxito de estrenos y publicación— se convierte rápidamente en *persona non grata*, sufriendo el olvido de una crítica adicta al régimen, en un intento de borrar con el silencio lo que tan elocuentemente quedaba escrito en más de cincuenta piezas dramáticas ¹⁴. Sólo la prestigiosa pluma de Federico Sáinz

¹² Berenguer, Ángel; p. 57.

¹³ Por el contrario, la obra linariana se corresponde con esa visión de la realidad escénica cuyo racionalismo ético-estético, en palabras de Ángel Berenguer «se manifiesta en una investigación formal que, partiendo de una mentalidad radical progresista, expresa la necesidad de un cambio, a veces revolucionario. Y ello, en el plano estético (siempre que se produzca un sistema coherente y rico de la experiencia humana en su totalidad, modificando radicalmente el marco de su representación imaginaria), o en el plano ideológico (cuando el autor crea una obra cuya totalidad crea, en el plano imaginario, una estructura que revoluciona el proyecto social del sistema conservador dominante en un período histórico determinado». Berenguer, p. 58).

¹⁴ Según datos de Ramón Esquer Torres (en *La colección dramática «El Teatro Moderno»*. Madrid: CSIC, 1969), sobre la publicación de las obras con más éxito estrenadas entre 1854 y 1932, Linares figura en primer lugar, con 29 piezas estrenadas/editadas, seguido de Benavente con 28, los Álvarez Quintero con 13, y Arniches y Martínez Sierra, ambos con 10. De igual manera, según los datos de Manuel Esgueva Martínez (en *La Colección Teatral «La Farsa»*. Madrid: CSIC, 1971), sobre la publicación de las obras con más éxito estrenadas entre 1900 y 1936, Linares Rivas vuelve a figurar en primer lugar, con 20 obras, luego Benavente con 19, Arniches con 16, y los Álvarez Quintero con 4.

de Robles será capaz de sacar nuevamente a la luz tan importante labor teatral, pero —eso sí— siempre desde el más discreto silencio respecto al compromiso socio-político del autor, y en la España de 1947, después de un Proceso de Nuremberg demasiado ominoso para la conciencia histórica del fascismo español, remozado en la lucha anticomunista.

En consecuencia, aún hoy, algunos estudiosos del teatro español contemporáneo —especialmente aquellos que han bebido en las fuentes de la crítica oficialista del Régimen— siguen aferrándose a una valoración del teatro linariano que en nada se corresponde con la lectura de los textos o la realidad de sus puestas en escena. Obviamente, es posible que algunos planteamientos circunstanciales no sacudan hoy los ánimos del lector/espectador con la misma intensidad. No obstante, la crítica social, política o religiosa que se da en muchas de las piezas linarianas sigue vigente, y muchas de sus obras, como *Aire de fuera*, *El ídolo*, *La garra*, *El abolengo*, *Cristobalón*, *La fuerza del mal*, *Sangre Roja*, *La mala ley*, *El caballero lobo* o *Lady Godiva* continúan siendo fuente de enorme satisfacción dramática.

Por eso urge la reapertura del caso Linares Rivas —proceso en el que seguramente será indispensable la consideración de unos manuscritos recientemente descubiertos en La Coruña: *Fausto* y *Margarita*, *El honor del Capitán Rubín*, *El motín de los chambergos*, *Mietje* y varias charlas sobre teatro¹⁵. Por su relevancia y testimonio histórico-social en esos oscuros y tormentosos momentos de los años treinta, los manuscritos constituyen una herramienta indispensable en el análisis y valoración del teatro español de la primera mitad de este siglo. Y todos ellos, con sus tachaduras, recortes, translocaciones y demás correcciones manuscritas, nos ofrecen una magnífica oportunidad de ver cómo Linares concibe y desarrolla una pieza dramática. Sin embargo, el manuscrito de *Fausto* y *Margarita* —claro intento de dar vida al mito fáustico para ponerlo, una vez más, al servicio de una tesis: la crisis del sistema de valores burgueses en el último tercio de siglo español— es la

¹⁵ A principios de 1995, y gracias a las pistas del profesor Alfredo Rodríguez Vázquez, pude descubrir en La Coruña cuatro piezas inéditas de Manuel Linares Rivas —*Fausto* y *Margarita*, *El honor del Capitán Rubín*, *El motín de los chambergos*, *Mietje* (trad. de Marcel Silver) y varias charlas sobre el teatro. Actualmente, la Diputación Provincial de La Coruña tramita la adquisición de estos manuscritos, y me ha encargado la edición de los mismos, lo cual espero llevar a cabo próximamente.

pieza de mayor envergadura dramática y significación histórico-literaria ¹⁶.

Tras la construcción alegórico-simbólica del mito fáustico —o mejor dicho, como sustento referencial del mismo— encontramos un universo en crisis inmediatamente reconocible: el de las dos Españas. Frente a la pujanza social, económica, política y espiritual de una España que renace en la pequeña burguesía/proletariado, y cuyas aspiraciones y reivindicaciones cristalizarán en una conciencia de clase plenamente asumida, con unos objetivos socio-políticos claramente definidos, Linares sitúa una España que bosteza, dirigida por el inmovilismo, la corrupción y la inercia de una clase dirigente que ha perdido su norte ideológico, su fuelle vital, y por consiguiente su razón de ser como motor económico, político y social del país.

Fausto, representante de la clase trabajadora, roba una ínfima cantidad de dinero a su patrón, Samuel, representante de la gran burguesía capitalista, quien le descubre durante el robo y, bajo la amenaza de denunciarle a la policía, le obliga a firmar un documento, en el que admite haber robado una suma significativamente superior, y con el cual le chantajea el patrón para que actúe como testaferro en turbios y sórdidos negocios de bolsa. En estas circunstancias, frente a la postración moral y el derrumbamiento anímico de Fausto a manos del diabólico Samuel, su amada Margarita —símbolo de voluntad y determinación regeneracionista— será quien tome las riendas de la situación y, como remedo de aquella otra «abogada nuestra» que es la Virgen María, logrará liberar el «alma» de Fausto, mediante una exquisita esgrima de razonamientos jurídico-populares —símbolo de la unión burguesía-proletariado— entre los cuales la argucia, el chantaje y la violencia física son sus primeras armas.

El paralelismo anecdótico y simbólico-alegórico entre el *Teófilo* de Berceo y el *Fausto* linariano es evidente. No obstante, Margarita es mucho más que una evocación mariana. Su empuje y su claridad de visión la sitúan más en la línea del personaje mítico de

¹⁶ La obra está firmada y fechada por Manuel Linares Rivas en su residencia del Pazo de la Peregrina, La Coruña, en septiembre de 1935, tres años antes de su muerte, y no se llegó a representar nunca, ni se conocía edición alguna de la misma. En ella, a través del mito fáustico, afloran unos planteamientos socio-políticos difícilmente reconciliables con los principios del Movimiento —lo que pudiera explicar en parte el que la pieza haya permanecido oculta en el limbo de las obras malditas durante más de sesenta años.

Juana de Arco, pero una Juana de Arco feminista, *ma non troppo*: es decir, emancipada, resuelta e incluso agresiva, a la vez que decididamente femenina, sensual y hogareña. En este sentido, *Fausto y Margarita* deviene un claro ejemplo de la visión socio-histórica de Linares en la última etapa de su vida, y su decantamiento a favor del mito como foro crítico de su tesis es en suma significativo.

Por un lado, el mito de Fausto —prototipo del héroe trágico y rebelde— refleja fielmente las coordenadas filosófico-vitales del ambiente liberal-progresista de 1935, con el que claramente se identificaba Linares. Y por otro lado, al asumir la estructura alegórico-simbólica del mito como vehiculización expresiva de su compromiso sociopolítico, Linares se identifica igualmente con esa corriente «novadora» del simbolismo-expresionismo que caracterizan una parte del teatro europeo del primer tercio de siglo y cuyos más nutridos éxitos en España se darían con las obras de Federico García Lorca, Rafael Alberti, Max Aub, Miguel Hernández e Ignacio Sánchez Mejías, entre otros.

No obstante, si bien la muerte del autor en 1935 pone puntos suspensivos a cualquier definición hipotética de la trayectoria de su obra, una cosa sí es evidente: el matrimonio de Fausto y Margarita con que termina la pieza es elocuente metáfora de aquel otro matrimonio entre el proletariado y la pequeña burguesía que cristaliza en el Frente Popular en 1931 y que podríamos traducir, en palabras de Ángel Berenguer, «como afirmación de una identificación posible entre la visión del mundo de un sector radical de la pequeña burguesía con las perspectivas necesariamente más radicales y, en casos, revolucionarias del proletariado»¹⁷. Pero entremos en una consideración más textual y directa de la estructura mítica de *Fausto y Margarita* y su significado histórico-literario.

Las primeras manifestaciones del mito fáustico surgen en Alemania, en la primera mitad del siglo xvi, en torno a la figura de un famoso mago, nigromante y charlatán de feria, llamado Johan Faust, al que se le atribuían toda suerte de conocimientos y poderes ocultos derivados de un estudio y experimentación con las ciencias ocultas. Esta ubicación histórico-geográfica es sumamente significativa, pues no sólo nos remite a la génesis del mito literario, sino también a su concepción dentro de unos parámetros socio-políticos y espirituales muy concretos.

¹⁷ Berenguer, p. 57.

Estamos, en estos momentos del siglo xvi, dentro de un terreno ideológico y social abonado por la Reforma: Lutero en Alemania (1483-1546), Calvino en Francia (1509-1564), Zwinglio en Suiza (1484-1531), y Knox en Inglaterra (1514-1572). En este contexto, el mito fáustico del individuo en busca de un conocimiento prohibido y liberador, acorde con el arquetipo cristiano medieval de la duda, como sugiere Soren Kierkegaard, se populariza y va adquiriendo progresivamente unos visos teo-filosóficos revolucionarios. La búsqueda del conocimiento personal y trascendente de la divinidad, frente a la rigidez del dogma, el culto y el derecho canónico, impuestos por el férreo aparato teológico de la escolástica, sirve de trasunto a las aspiraciones tanto espirituales como socio-políticas de muchos países europeos que ven en los postulados reformistas de un acceso libre y directo a la divinidad (recordemos la Biblia de Lutero, de 1522) una manera de afianzar sus intereses nacionalistas frente al dominio espiritual y material de Roma.

Como enseguida veremos, estas consideraciones habrán de ser importantes para entender el significado histórico-social del *Fausto* y *Margarita* de Linares, pero antes situemos mejor su trayectoria literaria. La primera manifestación literaria de este mítico personaje es una novela, supuestamente biográfica, la Historia del Doctor Johann Faust, célebre mago y taumaturgo, escrita por Johann Spies y editada en Frankfurt, en 1587. Lógicamente, las diferencias entre realidad y ficción literaria no estaban claramente diferenciadas en el pensamiento simbólico del siglo xvi, y en la novela se entremezcla lo cotidiano con lo fabuloso, catapultando la figura del famoso mago de feria hacia lo heroico-legendario.

Gracias al éxito de este relato popular, pronto surgieron traducciones y adaptaciones, como la de P. F. Gent, que inspiró a Christopher Marlowe su *Tragic Story of Doctor Faust*, representada entre 1589 y 1592, y publicada en 1604 —obra decisiva en el desarrollo del Fausto renacentista, un intelectual, artista y soñador, en busca de acción, que exalta el derecho de la razón. Y de este substrato fáustico surgirán en el siglo xvii español obras como *El esclavo del demonio*, de Mira de Amescua (1612), *Quien mal anda mal acaba*, de Alarcón (1617), o *el mágico prodigioso*, de Calderón (1636), obra ésta última en la que el amor y la fe se oponen a la magia o el diablo, y la muerte surge como quicio de salvación.

Posteriormente, y hasta mediados del siglo xviii, el mito fáustico decae en España, aunque continua con notable vigor en

el resto de Europa, particularmente en Inglaterra. Así, aparece ya en 1697, en Londres, una versión del Fausto —*The life and death of Doctor Faustus*— en la que se da continuidad al pseudo-biografismo del famoso mago alemán. Más tarde, en 1768, también en Londres, aparecerá *A dramatic entertainment called de Necromancies or Harlequin Doctor Faustus* de corte popular y en versión satírico-burlesca. Desde entonces, el mito fáustico será rápidamente adaptado por la mayoría de los grupos de teatro itinerante europeos, que lo incluyen en sus repertorios para espectáculos de marionetas, sombras, pantomimas, melodrama, ópera, ballet, etc., y ayudan a potenciar la popularidad del personaje en una gran diversidad de contextos.

Así, pues, será el siglo XVIII, y particularmente el XIX, cuando el mito de fausto cobre renovado vigor literario, constatado por el proyecto del *Fausto* de Lessing —manuscrito lamentablemente perdido— el *Drama de la vida de Fausto*, de Federico Müller (1778), y la *Vida, hechos y viaje al infierno de Fausto*, de Klinger (1781), hasta llegar al *Fausto* de Goethe (1808, 1.º y 1832, 2.º), que es quien cristaliza de manera más relevante el Fausto romántico. Fuera del teatro (texto y espectáculo), el personaje de fausto también cobra enorme pujanza expresiva, como en el ballet *Faust*, de A. Bourdonville (1832) o el *Mephisto* de H. Vogel, la ópera de Hans Eisler, o la versión cinematográfica de René Clair y Armand Salacrou, *La beauté du diable*.

Finalmente, en el siglo XX, el mito vuelve a cobrar particular relevancia significativa. En «The Playwright and the Archtype: Three Choices», Felicia Lonfré, de Kansas University, contabiliza cerca de un centenar de *faustos* en lo que va de siglo en Europa, y hace una distribución por décadas y países que apunta hacia una clara correlación entre la circunstancia histórica y el número de publicaciones¹⁸. Así, podemos notar una concentración de versiones del Fausto durante los años veinte (11 faustos) y los años cincuenta (13 faustos), en momentos de gran conmoción social y técnico-científica, particularmente en países como Alemania (20), Inglaterra (19) y Francia (10) que son los que sufren más vivamente las experiencias de crisis de aquellos años junto a los adelantos tanto creativos como destructivos que las acompañan.

¹⁸ Lonfré, Felicia. «The Playwright and the Archtype: Three Choices», en *Don Juan and Faust in the XXth Century*. Praga: Department of Theater Studies, 1993; 22-46.

En este mismo sentido, y en lo que se refiere a España, es igualmente sugerente la cronología de la producción fáustica de este siglo: *La Margaritada*, de Maragall (1903), coincidente con el movimiento catalanista; *Mefistofela*, de Benavente (1918) y su demarcación entre la guerra del 14 y la huelga general del 17; *La clínica del doctor Mephistopheles*, de Gerschunoff (1937), en plena guerra civil; *La barca sin pescador*, de Casona (1945); *Veinte añitos*, de Neville (1945); y el *Fausto*, de Villalonga (1956) —estas tres situadas en plena posguerra y «guerra fría». Obviamente, a esta producción habría que añadir obras no en castellano, como el *Fausto* 1943, del gallego Tomás Barros, y su segunda versión, *Fausto*, *Margarida e Aqueloutro*, edición póstuma de 1993 —cuya acción gira en torno al desarrollo de la bomba atómica en la URSS.

Así, pues, parece evidente que el tema de Fausto surge en la literatura como alegoría de una crisis no sólo individual o personal, sino también socio-política. Y este es, sin duda, el papel del Fausto linariano. Consecuente con esa característica linariana de situar sus obras *in media res* de un conflicto, situado entre un antes y un ahora que es siempre la fragua del cambio, el primer acto desarrolla rápidamente el planteamiento fáustico: deseo de superación (económica) de Fausto que le conduce a robar dinero a su patrón, pacto humillante con Samuel para no ir a la cárcel, zozobra espiritual o anímica de Fausto y aparición de Margarita como posible salvadora. Sin embargo, a partir de la mitad del primer acto, en la escena 8, el mito de Fausto cede ante el mito de Margarita.

Aquí, como en el *Teófilo* de Berceo, el verdadero protagonista es el personaje femenino y, de igual manera, el verdadero conflicto no es la crisis espiritual de Fausto, sino la lucha de la mujer (encarnación de las virtudes pequeño-burguesas de buen sentido, determinación, voluntad y perseverancia) por rescatar el alma de Fausto (símbolo del estancamiento y zozobra socio-política y espiritual de España) de las manos del demonio, representado por el judío Samuel (símbolo del capitalismo moderno). Sin embargo, el contenido clásico, sobrenatural o religioso —sugerido en la obra mediante alusiones al azufre, el carácter diabólico de Samuel, una carta misteriosa, un posible chantaje a Fausto, y el carácter ejemplar y reivindicativo de Margarita—, pronto da paso a un proceso de desmitificación, característico del afán desrealizador del teatro linariano.

Así, en un diálogo al final de la escena 8, donde Fausto se pre-

senta arrepentido ante Samuel y le dice «¡...rompamos nuestro contrato! [...] ¡Por caridad! [...] Piense usted que además nuestro pacto no es ni siquiera humano!», este último le recrimina su «sensiblería» diciéndole:

¿Humano...? ¡Hombre, hombre! ¿Volvemos a la explicación tan cómoda para V., de que el pacto sea diabólico. Yo, Me-fistófeles: V., Fausto número dos: y a esperar, con un arrepentimiento oportuno, el coro de ángeles que le suba a V. a los cielos de la mano de su adorada y excelsa Margarita? No, no: perdone V. que no me conmueva con la ópera. [...] ¿Huelo a azufre? ¿Se me ven los cuernos? (21-22)

El problema de Fausto, como el de una parte de la sociedad española de 1935, es la falta de voluntad; y un año más tarde, buscando en la figura mesiánica de los líderes carismáticos la transfiguración de aquel «cirujano de hierro» que proponía el regeneracionismo de Costa, muchos saldrían a las calles al grito de «¡Jefe! ¡Jefe!» —haciéndose eco del «¡duce! ¡duce!» en Italia y el «fuhrer, fuhrer» en Alemania— con el que se coreaba la llegada del fascismo. Pero, como sugiere el judío Samuel —y es una clara ironía que lo sugiera un judío, símbolo del mesianismo por excelencia—, esa esperanza redentora en una suerte de *Deus ex machina* es una quimera más propia de las óperas de Hans Eisler que de la cruda realidad.

La renuncia y postración anímica de Fausto, como la de las clases pequeño-burguesas y proletarias españolas, es el resultado de una atrofia de la voluntad, producto de un complejo ancestral plenamente asumido en esa visión opiácea que sitúa al individuo en este valle de lágrimas en que yacen, gimiendo y llorando, los desamparados hijos de Eva. Por eso, cuando Margarita pide a Fausto que se libere de su pasividad e indecisión, y tome en sus propias manos las riendas de su destino, éste lamenta su impotencia: «¡Compréndelo! ¡Es que todavía no me encuentro capacitado para una obra de esa envergadura!» (29).

Este Fausto, como sus antecesores, no acierta a entender que el trabajo de Dios en la tierra es la responsabilidad del individuo, y que su voluntad es argamasa del futuro. Pero para eso está Margarita, no para redimirle —solución cristiana de la crisis— sino para educarlo en el camino de su propia redención —planteamiento mucho más revolucionario. Y así se da entre ambos el siguiente diálogo:

- M. Tu determinarás lo que te plazca, que muy dueño eres tú de tu santa voluntad, pero yo, en el caso tuyo, del miedo haría precisamente una virtud. ¿Sé poco? ¡A saber más! ¿Conozco poco? ¡A conocer más! ¿No me basta el día? ¡Pues el día y la noche!
- F. Entonces tu consejo...
- M. Ninguno. ¿Quién soy yo...? Pero mi ruego es que hagas todo, ¡todo! menos no intentarlo. (29)

Ese retórico «¿quién soy yo...?» alerta a Fausto, y al lector-espectador, de la necesidad de actualizar y reinterpretar el papel de Margarita dentro del mito fáustico contemporáneo. Hay que desechar la redención pasiva y recodificarla en términos progresistas. Así, unas páginas más adelante, Linares hace decir a Margarita:

Dentro de la superstición... y de la bobada, de buscarle a todo causas sobrenaturales, no hay inconveniente en que yo, doña Nadie, haga por un momento de Musa, de Hada, o de Sirena. [Aunque] en estas cosas, yo me encomiendo más al único milagro que he visto con mis ojos: a Santo Taller, a Santa Aguja y a Santa Perseverancia. (35)

Este irónico guiño al público, consciente de lo que se le está ofreciendo sobre el escenario es teatro, refleja la complicidad del autor con su público, y sirve para exponer ese poso krausista-regeneracionista que inspira gran parte del pensamiento republicano-socialista que ensalza el trabajo y la educación como instrumentos de la revolución burguesa.

Y ciertamente, no hay que olvidar que Linares es profundamente burgués. Por eso entiende que la liberación de los nuevos esclavos del demonio en 1935 pasa necesariamente por una alianza pequeño-burguesa y proletaria en la que los primeros tienen una función de liderazgo eminentemente educadora que, en la obra —titulada en un principio *Barro propicio*— se resume en la imagen del alfarero:

¡Claro! que la felicidad a pocos se la dan hecha, y los demás la hemos de hacer nosotros mismos. ¡Ya es mucho que nos den las condiciones y los medios... que nos den el barro propicio, como llaman los alfareros al que se presta bien para ser moldeado y amasado. (30)

Sin embargo, Margarita rechaza el papel asignado a su personaje a través de la historia del mito —«no me divinices» (38), le

dice a Fausto. A ella le corresponde ahora otro papel, más acorde con la circunstancia de la mujer en el siglo xx y más consecuentemente con la imagen que de la mujer tiene el propio autor:

Muchas veces me tienen dicho que soy un defensor exagerado de las mujeres. [...] es gran verdad mi profundísimo entusiasmo por ellas, considerándolas en todos los aspectos muy superiores a nosotros.

Yo no lo veré por que el feminismo va muy despacio, pero creo firmemente que las mujeres han de gobernar mejor que los hombres ¹⁹.

De ahí que, desde la perspectiva de un Linares jurista y feminista, el papel de la nueva Margarita habrá de abogar, asesorar y guiar al nuevo Fausto hacia su propia liberación. Por eso ella le recuerda el viejo proverbio: «Ayúdame y te ayudaré»; a lo que él responde, asumiendo su papel como barro propicio: «Guíame, moldéame con tus manos de alfarera de mi voluntad» (41-42).

Esta alianza Fausto-Margarita, en la que ambos se reconocen co-partícipes en la lucha contra un enemigo común, sin duda, prefigura en 1935 aquella otra alianza del Frente Popular constituido para impedir el avance de las fuerzas fascistas en España (1936-39). Sin embargo, Linares es consciente de la gran tentación burguesa de querer hacer la revolución desde arriba, desde ese concepto neo-ilustrado de «todo por el pueblo; pero sin el pueblo» que renace con los movimientos fascistas de los años treinta. Por eso, en la escena 3 del segundo acto, Linares esboza lo que es absolutamente indispensable en la concienciación socio-política del pueblo: es decir, la fe en sí mismo.

Así, ante las dudas y los recelos de Fausto para asumir el protagonismo que le corresponde en la lucha contra Samuel, Margarita le conduce en un rosario de autoafirmación en el que el viejo «ora pro novis» de la intersección mariana es sustituido por una afirmación de la voluntad colectiva de los personajes, que conduce a Fausto a una profesión de fe en sí mismo:

M. Quiero que te convenzas firmemente de que venceremos.

F. Es muy fuerte ese hombre.

M. Y nosotros más.

F. Es muy astuto.

M. Y nosotros más.

¹⁹ MLR. Manuscrito «Charla 1. Vilanos», p. 20.

- F. Es muy decidido.
 M. Y nosotros más.
 F. Ojalá...
 M. No digas ojalá. Dí: y nosotros más. De lo que tenga, de lo que le valga, de lo que emplee, nosotros más. Dilo: ¡Nosotros más!
 F. (Sonriendo). Nosotros más.
 M. Y así, aunque tuviéramos menos, en la realidad, llegaríamos a tener más, por la fe.
 F. (Sonriendo) Quizás...
 M. (Con ira) ¡No digas quizás! ¡Dí seguro!
 F. ¡Seguro!
 M. ¡Venceremos!
 F. ¡Venceremos!
 M. ¡Y ese enemigo quedará aniquilado!
 F. ¡Y ese enemigo quedará aniquilado!
 M. ¡Seguro!
 F. ¡Seguro!
 M. ¿Verdad?
 F. Sí. Tengo fe. (10-11)

Esta nueva fe de Fausto es símbolo y resumen de una nueva España que, según Linares, nace en el siglo xx alumbrada por el liberalismo progresista. Por eso, ante esta profesión de fe en sí mismo, Fausto exclama: «¡Que cambio tan profundo en mis pensamientos...!». A lo cual responde Margarita:

- M. No. En tu voluntad solamente. Tú eras un poco como la España de antes: lo tenías todo para vencer, todo, y por qué una voz chillona te decía que no tenías nada, tú te dejabas convencer mansamente y que en la impunidad te escarnecieran, te martirizaran, y hasta que fuera ya un gran favor el que únicamente te mataran.
 F. Cierto. Sólo resignación tenía.
 M. Y yo quiero que seas como la España de hoy: ¡fe, mucha fe!: ¡ánimo, mucho ánimo...! y lo demás ya irá viniendo por sí solo. (11-12)

Gracias a esta nueva fe de Fausto, y a las habilidades «jurídicas» de Margarita, Samuel es derrotado y el alma de Fausto (alma del pueblo español) será rescatada finalmente. Sin embargo, ésta no es una victoria definitiva. Así, Linares hace decir al judío Samuel:

- S. Jamás dí nada por concluido para siempre, que en mi raza y en mí llevo el secreto de Israel.

M. ¿El secreto de Israel?

S. Sí. Amoldarnos a las derrotas, por grandes que parezcan de momento, y confiar en el fin, confiar... ¡confiar siempre! y aguardar, aguardar, ¡aguardar siempre! (31-32)

Ante el acecho del maligno, simbolizado por el fascismo capitalista, el pueblo debe estar siempre vigilante. Y en esas palabras de Margarita que antes citábamos —«Y yo quiero que sean como la España de hoy: ¡fe, mucha fe!: ¡ánimo, mucho ánimo...!», parece escucharse el último y esperanzado adiós de Linares a esa España progresista que, tan sólo un año después de terminar *Fausto y Margarita*, habría de encontrarse de nuevo frente a la hueste antigua del oscurantismo, la intolerancia y el diálogo de las pistolas.

Consecuentemente, una vez más, el tema fáustico, entendido como mito de liberación (personal o colectiva), aparece perfectamente encuadrado en el contexto de su circunstancia histórica. Y tanto por la inmediata referencialidad de su contenido socio-político (la lucha de clases de principios de siglo), como por el sentido alegórico de sus planteamientos teo-filosóficos (el papel del hombre como sujeto agente de su propia existencia), *Fausto y Margarita* cumple perfectamente con la misión exegetica del mito: es decir, con su carácter litúrgico. Ciertamente, Linares pudo haber escogido cualquier otro vehículo temático-argumental, incluso cualquier otra trama, para decirnos las mismas cosas. Sin embargo escogió el mito fáustico, y en la opción del título para su obra, fue descartando posibilidades —*La parte del diablo*, *La sombra de una mujer*, *El secreto de Israel* y *Barro propicio*— hasta llegar a la sencillez descriptiva de *Fausto y Margarita*, que es el que mejor y más claramente nos remite al mito clásico.

Curiosamente, Linares no efectuó ningún cambio en los nombres de los personajes, ni tampoco modificó sensiblemente el argumento de la pieza, lo que supone que siempre había pensado en el mito fáustico. Por lo tanto, los cambios de título, que claramente indican una decantación manifiesta de Linares por aquel que más directamente alude al mito, ponen de relieve la intención del autor de querer dar un significado universal a su obra. Lo que hasta este momento había aparecido como críticas o planteamientos muy puntuales, desgajados del tronco común de su obra, en *Fausto y Margarita* se nos presenta de manera integral, como fruto de un pensamiento maduro y claramente definido. Y este es el gran

valor de la obra, su carácter de compendio y resumen del pensamiento linariano.

Si tenemos en cuenta toda la producción dramática de Linares, y en particular aquellas obras que nuestro autor había escrito pensando en su vehiculización desde la leyenda o el mito —como *El caballero lobo* (1909) y *Lady Godiva* (1912), por ejemplo—, podemos observar cómo se produce en el pensamiento y los planteamientos ético-estéticos de nuestro autor esa evolución y progresiva radicalización, que comienza en un liberalismo de corte progresista y una estética realista y termina muy próximo a un republicanismo de tendencias socialistas y una estética eminentemente simbolista-expresionista. A diferencia de la orientación ético-estética del teatro de muchos de sus contemporáneos, el convulso teatro linariano no llegó a ser nunca apacible y formulista en su empeño por agradar al público burgués. No obstante, tanto por su compromiso socio-político como por su estética rupturista, el teatro linariano tuvo enorme éxito entre la clase media trabajadora.

A lo largo de los 30 años que separan a la primera pieza dramática (*Aire de fuera*: 1904) de la última (*Fausto y Margarita*: 1935), el teatro linariano acusa un marcado sentido convergente sobre esos conceptos regeneracionistas, de base profundamente cristiana, que constituyen, por así decirlo, el común denominador de toda su obra. De ahí, lógicamente, su atracción por el mito fáustico. Y de ahí también, paradójicamente, una cierta tendencia anticlerical que aflora en las actitudes de muchos de sus personajes. Estos son, cierto, más idea que cuerpo, y por eso surgen en la escena como proyecciones antropomórficas, representantes de los criterios, actitudes y valores socio-políticos y espirituales de aquellas dos Españas del primer tercio de siglo. Y en esto precisamente radica el valor de *Fausto y Margarita* —pieza testimonial y clave para entender la evolución ético-estética del teatro linariano, así como para entender una parte importante de la historia de nuestro pueblo y su legado ético-estético.